



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MONTAGEM E TEMPO: UMA ANÁLISE DO REEMPREGO DE IMAGENS EM
***SANTIAGO* (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES**

JEAN CARLOS PEREIRA DA COSTA

RIO DE JANEIRO
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

MONTAGEM E TEMPO: UMA ANÁLISE DO REEMPREGO DE IMAGENS EM
***SANTIAGO* (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES**

Jean Carlos Pereira da Costa

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.


Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares D'Amaral

**MONTAGEM E TEMPO: UMA ANÁLISE DO REEMPREGO DE IMAGENS EM
SANTIAGO (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES**

Jean Carlos Pereira da Costa

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

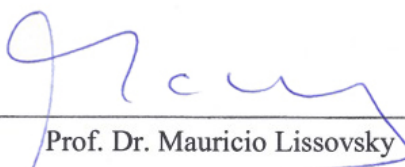
Aprovado por:



Prof. Dr. Marcio Tavares D'Amaral – orientador



Prof. Dr.ª Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos



Prof. Dr. Mauricio Lisovsky

Aprovada em: 05 / 12 / 2014

Grau: 9,5

COSTA, Jean Carlos Pereira da.

Montagem e tempo: uma análise do reemprego de imagens em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles/ Jean Carlos Pereira da Costa – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2014.

Número de folhas: 55 f.

Monografia (graduação em Comunicação Social - Radialismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2014.

Orientação: Marcio Tavares D'Amaral

1. Tempo. 2. Montagem de Arquivos. 3. João Moreira Salles. I. D'AMARAL, Marcio Tavares II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Montagem e tempo: uma análise do reemprego de imagens em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles

AGRADECIMENTO

- Aos meus pais, pela confiança, pelo amor e por nunca se negarem a me ajudar no processo de montagem da minha história.
- Ao professor Marcio D'Amaral, pelas palavras sempre tão instigadoras, pela liberdade na orientação e pelos conselhos sempre tão generosos.
- Ao Luiz Garcia, por indicar textos e apontar ideias, cedendo um pouco do tempo de seu doutorado para me ajudar neste trabalho. Obrigado pela coorientação à distância.
- À professora Luíza Alvim, pela dedicação, pela confiança, pelo apoio e por sempre se mostrar interessada neste projeto. Obrigado pelas correções, pelas dicas e pela ajuda não só neste, mas também no projeto de mestrado.
- Aos amigos que conheci na Escola de Comunicação, sem os quais certamente essa experiência de 4 anos não teria sido tão incrível. Em especial, agradeço ao Gilberto Vimercati, pela amizade à primeira vista, à Larissa Armstrong, pelos abraços intermináveis, ao Egon Lessa, por, em nosso intercâmbio, ceder os sanduíches de manhã, quando eu estava atrasado, à Bianca Yonamine, pelas conversas mais sinceras, à Analice Paron, pela paciência, pelo carinho, pelas ajudas infinitas, em suma, por eu estar concluindo a graduação.
- Aos amigos da vida, em especial à Laryssa Naumann e à Veronika Berg por suportarem as TPMs masculinas, ao Hilton Marcos, pelo exemplo de sempre, à Sheila Castro, por nunca nos deixar esquecer da alegria, e ao Bruno Alves, pela paciência, pelas pizzas e pela ajuda.
- Aos amigos do intercâmbio no Porto, por me fizeram com que eu me sentisse em casa. Agradeço em especial, à Becky Hall, pelos sorrisos, os choros, o companheirismo e os abraços mais verdadeiros, à Maria Nicolau, por estar sempre coNNosco e pelo carinho que nos tornou irmãos nesse tempo, à Joyce Müller, pela viagem mais incrível da minha vida e por me ajudar a me localizar, não só nas cidades europeias, mas na vida, quando as coisas fugiam do controle, ao Jordan Guidez, pela conversa no Tuareg, que foi a prova mais difícil de francês que já fiz na vida.
- Aos amigos do Colégio Pedro II, pelas amizades mais duradouras e pela intimidade que nunca se perde. Em especial à Beatriz Henriques e à Gabriela Doria, pelo amor à distância e pela influência inegável, à Priscilla Ferreira e à Julia de Paula, pelas conversas sobre as expectativas da vida, ao João Carlos e ao Pedro Henrique, pelas caronas, pelas cervejas e por me lembrarem do mundo fora da UFRJ.

- À Adriana Fresquet, por me proporcionar a experiência didática no projeto Cinema para Aprender e Desaprender (CINEAD/UFRJ). Jamais esquecerei a confiança e o aprendizado.
- Ao Núcleo de Tecnologia Educacional em Saúde (NUTED), pela base teórica e pela amizade.
- Ao Pré-vestibular Social, por me fazer sentir orgulho tanto dos alunos quanto de mim mesmo. Devo a esse projeto as declarações mais bonitas que alguém que quer ser professor pode ter dos seus alunos.
- A todos os professores que contribuíram para a minha formação, desde o Colégio Pedro II, passando pela Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio até a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COSTA, Jean Carlos Pereira da. **Montagem e tempo: uma análise do reemprego de imagens em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles**. Orientador: Marcio Tavares d'Amaral. Rio de Janeiro, 2014. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 55f.

RESUMO

O trabalho discute as relações entre as concepções de tempo na contemporaneidade e o reemprego de imagens no cinema brasileiro, compreendendo a montagem como elemento essencial à reflexão sobre esses arquivos. Tendo como objeto o filme *Santiago* (uma reflexão sobre o material bruto) (2007), de João Moreira Salles, discutimos a relação entre o tempo de recuperação e a montagem das imagens de arquivo da primeira tentativa de finalização do documentário e buscamos compreender de que forma a atualização desses arquivos, pela montagem, interlaça a narrativa de *Santiago*, o mordomo, e a de João Salles.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. SOBRE TEMPOS.....	12
2.1 Tempo presente, presente-futuro	12
2.2 Lugares de memória: passado e arquivo	14
2.3 Tempos e narrativa	18
3. SOBRE MONTAGEM.....	23
3.1 Montagem, tempo e narrativa.....	23
3.2 D. W. Griffith, montagem e narrativa	25
3.3 Desvio, montagem e arquivos	33
4. SANTIAGO, UMA REFLEXÃO SOBRE O MATERIAL BRUTO	37
4.1 O tempo das imagens, o tempo de Salles	37
4.2 A brutalidade do material	43
4.3 <i>Lento, ma non troppo</i>	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS	53

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga as relações entre o reemprego de imagens de arquivo no filme *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (2007), de João Moreira Salles, e a reflexão do tempo na contemporaneidade, compreendendo a montagem enquanto dispositivo capaz de dar sentido a essas imagens (DIDI-HUBERMAN, 2004). Nessa perspectiva, colocamos em discussão as relações de tempo construídas pela Modernidade e pela Pós-modernidade, compreendendo a narrativa histórica como algo essencial para se pensar o tempo e, ao mesmo tempo, compreendo que esta só tem um significado pleno quando pensada em seu aspecto temporal (RICOEUR, 1994).

Dessa forma, no segundo capítulo, analisamos as relações entre passado, presente e futuro na contemporaneidade, compreendendo esta época como uma tensão que se coloca entre Modernidade e Pós-modernidade. Tal tensão está justamente na antecipação que tem hoje o futuro em relação ao presente, configurando uma busca incessante por *estar à frente*. Nesse sentido, o futuro, que sempre foi uma promessa, uma possibilidade, adianta-se e se faz real, enquanto que, do passado, já não se faz mais questão. Virtualiza-se, assim, tudo que já foi e se esvazia qualquer possibilidade de que este tempo interfira no presente, que agora é marcado pela circularidade futuro-presente-futuro (D'AMARAL, 2003).

Nessa direção, como pensar na possibilidade da história se estamos em uma sociedade em que já não se consegue mais conviver com o passado? A narrativa da história que já conhecemos entra então em xeque, sem a possibilidade de recorrer ao passado, ficando refém de um tempo cuja lógica é subvertida. Mas, será que a narrativa histórica de fato acabou? Nesse capítulo discutimos também a possibilidade de os arquivos serem os salvaguardas da história, *lugares de memória* (RICOEUR, 1994), compreendendo que sua projeção na sociedade contemporânea mostra-nos não só as questões do arquivamento, mas também uma nova forma de se olhar para nossas narrativas sobre o mundo, partindo do passado.

Assim, tempo, narrativa e arquivo se relacionam de forma que os arquivos podem dar novo sentido às relações estabelecidas pelo tempo da Pós-modernidade, questionando-a enquanto realidade propriamente dita e tensionando também as fragilidades e a força da Modernidade e sua produção da história. Nesse sentido, os arquivos, enquanto produtos de sujeitos históricos, projetam-se como *espaço de experiência* (KOSELLECK, 2006), pois reatam a relação entre presente e passado, mostrando que este último pode ainda incorporar experiências (*Erfahrung*) ao presente, ao cotidiano, em detrimento das *vivências* (*Erlebnis*) e

suas impressões meramente factuais, que não se agregam à vida, à memória (BENJAMIN *apud* KONDER, 1999).

No terceiro capítulo, refletimos mais especificamente sobre a forma como esses arquivos são então chamados a prestar contas do passado, a falar e questionar o futuro-presente-futuro que se instaura (D'AMARAL, 2003). No caso das imagens de arquivo, que é o nosso objeto principal, é a montagem que cria sentido e dá forma às narrativas possíveis desses arquivos (DIDI-HUBERMAN, 2004) (AMIEL, 2010). Dedicamos um tópico do capítulo especificamente a D. W. Griffith, compreendendo sua importância para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, em especial no caso da montagem.

Tentamos compreender, assim, como opera a montagem ao lidar com um material intempestivo, fora de seu próprio tempo. Seja operando pelo desvio (DEBORD, 2005) ou pela deflagração da própria montagem enquanto dispositivo da história, esse processo que é adornado por técnica e poética religa a relação entre o tempo dos arquivos e o *nosso* tempo, conferindo a essas imagens a condição de *horizonte de expectativas* também (KOSELLECK, 2006). Ao passo que essas imagens interferem no presente e são também tocadas por este, elas apresentam suas angústias e desejos de um futuro do pretérito. O que queriam ou poderiam ser aquelas imagens? Quais efeitos elas poderiam ter causado em nosso presente e em nosso futuro?

Entender essas possibilidades não é uma forma de ainda tentar realizá-las somente, mas também de pensar sobre o que no presente ainda são questões e como poderíamos tentar resolvê-las. O passado, enquanto experiência, é processo de formação. É isso, portanto, que tentamos alcançar com a montagem desses arquivos: um processo que conjugue tempo e narrativa para, da melhor forma, criar laços de formação entre as experiências com o passado, o presente e o futuro.

O quarto capítulo se dedica, então, à uma análise sobre os procedimentos técnicos e estéticos utilizados por João Moreira Salles ao filmar *Santiago* e os problemas advindos desse método ao chegar à ilha de edição para a primeira tentativa de montagem. Treze anos depois, o diretor retoma as filmagens que realizara sobre seu mordomo e tenta encontrar um dispositivo, uma forma de dar vida às imagens, já depositadas no passado.

Através de uma narrativa em *over*, da autocrítica e da desconfiança como estratégias estéticas, o diretor cria uma nova narrativa para *Santiago*. A montagem deflagra a si própria, mostrando como montar é um ato cotidiano e que a *mise-en-scène* faz parte de nossas vidas. Dessa forma, entendemos a importância de se pensar também o ato de montagem em *Santiago* como processo de formação do próprio cineasta.

O quinto capítulo se dedica às reflexões finais, indicando, através das relações estabelecidas, as potencialidades do passado na construção das narrativas ainda hoje e indicando suas projeções e incorporações no presente e no futuro. Através de *Santiago*, da *mea culpa* de Salles e do reemprego de imagens, construímos, então, uma narrativa sobre tempos, seus arquivos, sobre as próprias narrativas e seus processos de montagem.

2. SOBRE TEMPOS

*O homem hoje não digere o que não pode ser abreviado.
(Paul Valéry)*

2.1 Tempo presente, presente-futuro

Quando tratamos do tempo, discutimos sobre algo que pode ser cronometrado e datado, compreendendo presente, passado e futuro como elementos sujeitos a uma contabilização. Basta, então, perceber que em nossa reflexão mais íntima nos deparamos com a ideia de que esses três estágios possuem uma duração que não sabemos qual é, mas que está subjugada à idealização de nossos projetos: o que aconteceu não é mais o que está acontecendo e precisamos nos preparar para o que pode acontecer e, principalmente, para o que queremos que aconteça.

No entanto, a partir dos avanços tecnológicos de nossa sociedade, passado, presente e futuro têm sido regidos pelo tempo da velocidade, dadas as transformações impressas pelo deslocamento de pessoas, de informações, de mercadorias e de relações sociais. Para Georg Simmel,

O fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores. [...] Na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas — a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social —, ela propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no quantum da consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual de vida (SIMMEL, 2005, não paginado).

Assim, a vida urbana é regida pela rapidez frente às impressões do tempo. Um tempo célere, que, de alguma forma, inquieta a naturalidade com que temos até aqui tomado como evidente a sucessão entre passado, presente e futuro. Se, antes, acreditávamos no sistema da causalidade, que fazia o verdadeiro repousar no passado, no já constituído, hoje, por efeito da aceleração tecnológica, o futuro se liberta da causalidade linear e se torna o valor mais importante.

O tempo contemporâneo é o da eclosão das novas *tecno-logias* que mudam os corpos, que aceleram os ritmos, que criam mundos na ordem do virtual, que embaralham real e virtual, que *desrealizam* o real, tiram-lhe a consistência que antes era o tapete sob os nossos pés, e com isso puxam o tapete e nos derrubam, a nós, que nos considerávamos *bons sujeitos*¹ (D'AMARAL, 2003, p. 16).

Dessa forma, é possível perceber uma inversão da forma como se costumava pensar a relação com o tempo: o futuro, que é sempre um anúncio, que verdadeiramente ainda não veio, mas que está a caminho, cria uma independência que o projeta como um tempo *verdadeiro*. É possível visualizar exemplos claros disso como o da economia quando se ouve que determinada bolsa fechou em determinado índice e, a partir daí, podemos saber em que países *virtualmente* apostar ou não para a valorização de determinado capital. A mera suposição de que, por exemplo, a moeda brasileira vai se desestabilizar ameaça, de fato, a economia do país. Poucos grupos depositam suas apostas no real e, então, ele desmorona. O fato da desestabilização da moeda no presente é, dessa forma, a realização de um futuro que era estritamente virtual, uma aposta de *especulação*.

Na sociedade contemporânea, no entanto, o futuro deixa sua virtualidade e passa a interferir diretamente no presente, precipitando-se permanentemente e se tornando real ao subverter por completo a ordem de causa e efeito, a lógica clássica do tempo. Mas, e o passado? O passado, em meio à circularidade do presente-futuro, perde sua importância enquanto estrutura real que determina o presente a se encaminhar para o futuro. Na lógica da permanente busca pelo novo, o passado é posto em modo de espera, “servindo apenas para legitimar uma determinada estrutura de poder e de relações entre presente e futuro [...], porque, no sistema tecnológico que é o nosso, o passado não dura: ele está lá virtualmente. Se precisarmos dele, chamamos” (D'AMARAL, 2003, p. 23). Para Mauricio Lisovsky,

No longo percurso histórico que nos levou das sociedades tradicionais às sociedades modernas, deu-se também o deslocamento do passado para o futuro. Isto é, a dissociação progressiva entre *passado* e *experiência*. Na mesma medida em que a seta do tempo toma o lugar do ciclo, o tempo vai ficando cada vez mais homogêneo, tornando possível a sensação tão tipicamente moderna de um *avançar* em direção ao *progresso* (como se isso tivesse algum sentido além da própria redundância). A atualidade tecnológica (pós-moderna) em que vivemos teria, neste sentido, acelerado

¹ Para Márcio D'Amaral, a expressão *bons sujeitos* quer dizer “sujeitos dotados de uma interioridade que, resguardada da exterioridade em que habitam os objetos, é uma instância reflexiva, auto reflexiva, consciente de si mesma. Nós éramos sujeitos, e bons, porque era bom ser sujeito. Ainda é, mas há quem diga que isso não existe mais, que não há mais sujeitos” (D'AMARAL, 2003, p. 16).

tanto a velocidade desse avançar que tornou presente e futuro indiscerníveis (LISSOVSKY, 2004, p. 57).

2.2 Lugares de memória: passado e arquivo

Avanço e progresso, velocidade e rotatividade. Esses são alguns dos pares que regem a lógica não só do tempo, mas do espírito humano hoje. A mesma aceleração que dirige o futuro ao presente é aquela que torna obsoleta toda a produção do passado e de seus vestígios. Ao passo que o futuro se torna o valor mais importante, o passado parece ser aquele que deveria estar de saída, pois só incomoda, faz-nos lembrar de um tempo apartado do que somos hoje. Em suma, faz-nos lembrar do tempo. Tempo esse que se difere do contemporâneo.

A contemporaneidade, que busca se diferenciar da ultrapassada Modernidade, é o tempo da circularidade entre presente e futuro, não reconhecendo o passado que enquanto dispositivo de reafirmação de si, da ordem do virtual. Essa contemporaneidade, também chamada de Pós-modernidade, acredita na ruptura total com as narrativas históricas construídas até seu nascimento. Na verdade, esse tempo *à parte* desacredita o passado, aquele por nós conhecido, enquanto *seu* passado.

O passado mostrou o quanto o processo de civilização e as formas de se lidar com o tempo e a produção do espaço para a Modernidade ratificaram a barbárie humana. Se a busca é por avanço e progresso, não podemos mais ser modernos. Precisamos ir além e deixar tudo que já fomos em seu lugar correto, que é no passado, mais que perfeito. É, dessa forma, então, que a busca pelo novo nega não só a condição moderna, mas também e, conseqüentemente, o passado.

Por que delegar ao passado a tarefa de nos ensinar sobre o tempo e a produção do espaço se tudo que este passado significou foi barbárie? Com barbárie, referimo-nos a todas as promessas não cumpridas pela modernidade e seu espírito iluminista. Referimo-nos à falácia da plena autonomia, da emancipação e da razão instrumental. Mais especificamente, referimo-nos à incapacidade ou à ausência de desejo de deter as guerras, exterminar a pobreza e a miséria, e, em seu caso mais particular, vergonhoso e tenebroso, o Holocausto. Afinal, Auschwitz apesar de ou por causa da Modernidade?

Se a racionalidade instrumental não basta para explicar Auschwitz, ela é sua condição necessária e indispensável. Encontra-se nos meios de extermínio nazistas uma combinação de diferentes instituições típicas da modernidade: ao mesmo tempo, a prisão descrita por Foucault, a fábrica capitalista da qual

falava Marx, *a organização científica do trabalho* de Taylor, a administração racional/burocrática segundo Max Weber. [...] O Holocausto deixou para trás todos seus pretensos equivalentes pré-modernos, revelando-os em comparação como primitivos, esbanjadores e ineficazes. [...] Ele se eleva muito acima dos episódios de genocídio do passado, da mesma forma que a fábrica industrial moderna está bem acima da oficina artesanal (LÖWY, 2009, não paginado).

Essa resposta não faz questão. É parte de um passado que não corresponde às estruturas criadas pela pós-modernidade, pelo tempo da aceleração, do fugidio, do relâmpago, do efêmero e da incessante busca pelo novo. Deposite-se o passado no passado, abra-se espaço ao presente, ou ao futuro, ou melhor, ao presente-futuro. Àquilo que, em palavras benjaminianas, pode se referir à *Erlebnis*, ou seja, a *vivência* do indivíduo isolado, aquilo que precisa ser assimilado às pressas, uma impressão forte e momentânea cuja importância é o efeito imediato. Eficácia, essa é a palavra para a nova lógica que se institui não só para o tempo, mas para a cultura contemporânea.

O que é eficaz pode *continuar* a fazer parte da nova cultura que se estabelece. Mas, se a Pós-Modernidade age e pensa dessa forma, será que houve, de fato, uma grande ruptura com os ditos modernos? Ora, pois, as câmaras de gás e a bomba de Hiroshima o que são, senão exemplos da eficácia tecnológica da Modernidade? O que parece se pretender com a Pós-Modernidade é justamente conservar a barbárie de forma dissimulada: através de narrativas de caráter virtual, que desrealizam o real, atomizam a sociedade com uma aparente união no campo do virtual e de suas imagens de desejo, produzidas para serem consumidas de forma rápida e intermitente, efêmera e prazerosa.

Nesse sentido, a forma como a Pós-Modernidade trata o legado Moderno parece uma tentativa de forjar não ter relação com toda a História produzida até então, parece forçar a ruptura com o que ainda se é. Em entrevista, o sociólogo Michael Löwy reflete sobre a modernidade e sua dialética intrínseca:

A modernidade tem de ser vista dialeticamente, como já apontava a Escola de Frankfurt; por um lado, temos as conquistas da Filosofia das Luzes e da Revolução Francesa, os valores modernos de liberdade, igualdade e fraternidade. Por outro lado, o *progresso* da civilização industrial capitalista moderna, que produziu Auschwitz e Hiroshima, e que está nos levando, com uma rapidez crescente, a um desastre ecológico de proporções inéditas (QUERIDO, 2009, p. 183).

Nessa perspectiva, retomamos o conceito de *vivência* (*Erlebnis*), fazendo referência ao seu conceito oposto: o de *Erfahrung*, um conhecimento adquirido através de uma *experiência*

que se desdobra, que se prolonga, como uma viagem. A experiência, nesse sentido, parte também da integração do indivíduo a sua comunidade, o que permite a ele sedimentar aquilo que se experiencia em seu próprio tempo (KONDER, 1999, p. 83). Pode-se dizer, dessa forma, que a experiência (*Erfahrung*), em seu sentido tradicional, “forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 2010, p. 105)

A experiência, dessa forma, é também produto de um tempo, daquele que a pós-modernidade pretende virtualizar: o passado. O passado, enquanto repositório das experiências adquiridas, funciona como movente e volante, produtor de vestígios que nos permitem evocar memórias integrantes de nossa experiência. São também esses vestígios que quer a dita Pós-Modernidade confiscar, pois é como se eles não só arquivassem em si o passado que se quer esquecer, mas também mostrassem o quanto o vazio perpetuado pela circularidade presente-futuro é fruto de questões não resolvidas as quais este passado, através de seus arquivos, tenta retomar.

Mas, o que são esses arquivos? De acordo com o Artigo Segundo da lei nº 8.159,

Consideram-se arquivos, para os fins desta lei, os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos.

De acordo, ainda, com o Artigo Primeiro dessa mesma lei, é dever do Estado “a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação”. Nessa perspectiva, podemos compreender pelo menos duas dimensões dos arquivos: a primeira se refere ao *caráter legitimador*. Os arquivos, enquanto documentos de registro da expressão de relações socioeconômicas, político-culturais e estéticas, compõem-se de elemento fundamentais para legitimar e deslegitimar ações. Ao se arquivar determinada informação, cria-se um lugar para chamar *a verdade* quando ela for necessária. Esse foi o caráter ao qual a Pós-Modernidade delimitou os arquivos, e, consequentemente, o passado.

As narrativas virtuais, quando encontram-se em apuros a produção de seu tempo vazio, recorre ao passado, através dos arquivos, de forma completamente instrumental para *provar* algo, apenas para reafirmar disposições, estruturas e sistemas previamente estabelecidos. Em seu texto *Educação após Auschwitz*, o sociólogo Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, indica que “o perigo de que tudo aconteça de novo está em que não se

admite o contato com a questão, rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tornasse o responsável, e não os verdadeiros culpados” (ADORNO, 1995, p. 125). A complexidade que se coloca é justamente que, entre os sentimentos de temor e desdém para com o passado, os pós-modernos conferem a ele, paradoxalmente, um *lugar de autoridade*, através dos arquivos.

Por outro lado, os dois Artigos sugerem que os arquivos são fontes que abrigam e protegem o passado. Nesse sentido, é importante refletir sobre a questão da memória, pois, ao passo em que a aceleração da vida se intensifica e os hiperestímulos (SINGER, 2010) atacam as possibilidades de nossa experiência com a compreensão do mundo e do tempo, há ainda a possibilidade da memória? Em que lugares esta memória poderia ser guardada? Como poderíamos acessá-la? Para o historiador Pierre Nora,

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria (NORA, 1998, p.13).

Nessa direção, os arquivos se constituem como *lugares de memória*, e esse seria seu segundo caráter, pois arquivam em si uma produção material do mundo em seu sentido macro e micro histórico. No entanto, compreender os arquivos como massas documentais fixas, congeladas, e tendo como única referência temporal o passado vai na contramão do que de fato esses lugares de memória significam, já que são influenciados pelo presente e pelas ambições e expectativas do futuro. Os arquivos, dessa forma, podem ser compreendidos como possibilidades de reatar o elo entre passado, presente e futuro, buscando no esfacelamento da memória esse elo rompido.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1998, p. 7).

Entretanto, embora a produção da narrativa histórica se componha pelos arquivos forjados pelo tempo, estes arquivos são ainda difíceis de serem definidos, à medida que são eles próprios que se deixam desencobrir a partir de seus sistemas de acumulação, de historicidade e de desaparecimento. Para este trabalho, tomaremos, assim, os arquivos de filme como fonte para análise e reflexão, tratando mais especificamente do reemprego de imagens de arquivo no cinema.

2.3 Tempo, arquivo e narrativa

O trabalho com arquivos pode, a princípio, remeter-nos a uma mera descrição daquilo que é visto, compreendendo o filme e seus fragmentos como matéria estática, congelada no tempo. O estudo sobre essas imagens, no entanto, ganha extrema importância em uma sociedade onde cada vez mais se cogita o fim da história e a virtualização do real, já que elas são também rastros, vestígios e, conseqüentemente, arquivam em si uma produção material da História.

Em uma sociedade em que o estatuto da imagem se funda na multiplicação dos *clichês* (DELEUZE, 1990, p. 30), os arquivos se colocam como imagens desviadas da lógica do hiperestímulo, uma vez que propõem um olhar sobre um material já produzido e não a produção e reprodução de novas imagens. Nesse sentido, entendemos como clichê a percepção da imagem em partes, que está sempre relacionada ao que delas nos interessam. Dessa forma, o espectador apreende da imagem aquilo que ou já conhece ou que lhe interessa, nunca a imagem em si, plena de seus sentidos. Segundo o filósofo Gilles Deleuze,

Vemos, sofremos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportando-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos desviar quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, para assimilar quando é belo demais [...] percebemos apenas o que temos interesse de perceber em função de nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês (DELEUZE, 1990, p. 30).

Nessa perspectiva, é ainda válida a afirmação do filósofo Guy Debord sobre o *espetáculo*, que, para ele, “é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (1997, p. 25). Uma afirmação complexa que se relaciona intimamente à ideia de clichê, virtualização

do real e desmaterialização da história, basta observarmos, por exemplo, o fenômeno da marca e de seu *poder simbólico*² e econômico. Se utilizamos como exemplos a marca de cigarros *Marlboro*, perceberemos que ela é uma palavra “a que remetem, a que se referem as próprias *coisas* para se reconhecerem na unidade de seu campo” (ZIZEK, 1991, p. 223). Nesse sentido, pode-se entender que há um não reconhecimento do cigarro, por exemplo, enquanto produto propriamente dito. Esse reconhecimento só se dá enquanto marca, enquanto *Marlboro*.

Essa autonomização da marca funciona dialeticamente ao processo de negação do produto, que é ao mesmo tempo dispensável para a afirmação da marca e necessário como forma de materialização desta. Marcas como *Coca-Cola* e *McDonald's* se tornaram tão absolutas que suas campanhas e lemas publicitários dispensam a apresentação do que elas significam ou se propõem. Utilizando como exemplo o caso de Bill Clinton, que, quando em campanha publicitária, fez uma visita ao *McDonald's* como forma de se igualar ao povo e mostrar interesse nas necessidades das pessoas comuns, a socióloga Isleide Fontenelle afirma que:

[...] verificamos um processo de transmutação: num dado momento, a marca usa elementos da realidade social para construir a sua imagem; em outro é essa própria realidade que se refere à marca para definir a si mesma. Nesse sentido, a realidade se *desmaterializa*, se *irrealiza* [...] porque, *aparentemente*, só passa a ter existência concreta ao estar referida por essas marcas (FONTENELLE, 2002, p. 280).

É essa virtualização ou desmaterialização do real e de suas relações socioeconômicas, biopolíticas, éticas e estéticas que tenta desviar o curso de uma história da materialidade e do tempo para um tempo e um mundo do erro. Através desses clichês, dessa zona de conforto instituída por essas imagens, forma-se, então, um estatuto de miragens. Cabe-nos, entretanto, encontrar brechas nesse discurso e compreender as possibilidades da interferência das próprias imagens nesses discursos de redução do mundo, mostrando suas potencialidades enquanto elementos intermediadores e produtores de narrativas que compõem a continuidade de nossa história.

² Para Pierre Bourdieu, o poder simbólico “é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem **gnoseológica**: O sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama de conformismo lógico, quer dizer ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’” (BOURDIEU, 1996, p. 09, grifo do autor).

Nessa perspectiva, os vídeos de arquivos se inserem de uma forma particularmente delicada em nossa sociedade: ao passo que se compõem de imagens, podem estabelecer uma relação fragmentada com as possíveis leituras de seus espectadores, principalmente quando estes fixam seu olhar apenas aos clichês. Em contraponto, alinhamo-nos ao partido daqueles que acreditam na plenitude de passado escrito nessas imagens, sendo, então, impossível separarmos o conteúdo do filme e uma análise material de seus elementos e do contexto de sua produção, ou, como já disse o cineasta Eduardo Coutinho em diversos debates sobre seus filmes, o fundo de sua forma.

Assim, compreendemos que a história apresentada nas narrativas mais particulares também imprime seu valor histórico ao mundo, pois, se nossa análise parte da materialidade presente nas imagens, compreendemos também que os afetos, os sentidos, o inesperado e o involuntário também fazem parte da história do mundo em maior escala, mesmo que, por vezes, estes elementos sejam velados aos olhos da história enquanto ciência.

As imagens de arquivo, nesse sentido, parecem ser um apelo para que o passado preste contas de si próprio. São justamente os traços intempestivos do tempo e da história que essas imagens buscam, pois, quando o mundo se cega pelas narrativas virtuais, pela ausência das relações humanas, que se encontram subsumidas à esfera econômica, os arquivos reagem como um *recalque*³ do campo da intimidade, da materialidade e das possibilidades de continuar a narrar a História.

Dessas imagens, irrompe um passado que não foi visualizado até o embate contemporâneo entre as próprias imagens. Os arquivos são convocados não só em busca de uma explicação sobre a ordem do mundo, pois seu cunho político está justamente na luta por *hegemonia*⁴ entre os a-históricos e os que ainda acreditam em uma história a partir das narrativas cotidianas e das relações de afeto. Para Marcio D'Amaral,

³ A partir das concepções de Sigmund Freud, compreendemos o termo recalque como o ato de fazer recuar para fora da cena aspectos que podem perturbar ou desequilibrar a consciência, entendendo que, “porque é inconsciente, o mecanismo do recalque conserva o dinamismo das tendências recalçadas” (FREUD, 1997, p. 270).

⁴ “Nas condições modernas, argumenta Gramsci, uma classe mantém seu domínio não simplesmente através de uma organização específica da força, mas por ser capaz de ir além de seus interesses corporativos estreitos, exercendo uma liderança moral e intelectual e fazendo concessões, dentro de certos limites, a uma variedade de aliados unificados num bloco social de forças que Gramsci chama de bloco histórico. Este bloco representa uma base de consentimento para uma certa ordem social, na qual a hegemonia de uma classe dominante é criada e recriada numa teia de instituições, relações sociais e ideias. Essa textura de hegemonia é tecida pelos intelectuais que, segundo Gramsci, são todos aqueles que têm um papel organizativo na sociedade” (BOTTOMORE, 1998, p. 177).

[...] O discurso pós-moderno pretende expor as eficácias, acompanhando os processos tecnológicos da sua produção. [...] Mas, também já se viu, a condição para a eficácia desse discurso sobre eficácia é que ele descreva, como cultura, instauração absoluta. Não pode fazê-lo sem aniquilar-se. Na fresta desse poderoso paradoxo o que lateja é a pressão para que compreendamos a *transformação* que o discurso pós-moderno representa. E transformação pressupõe tempo, e mesmo, no tempo que é o nosso, pós-século XIX, pós-moderno, pressupõe *história*. Mas a história acabou. Vai-se ver não acabou nada. E pode ser contada, que é o próprio das histórias. Vamos contá-la (D'AMARAL, 2009, p. 12).

Para contar a história, é necessário, no entanto, pensar em como produzir sua narrativa. Ao buscar a definição do verbo *narrar*, podemos encontrar em diversos dicionários significados como expor minuciosamente, contar, relatar, dizer, pôr em memória, registrar, historiar. O ato de contar histórias é intrínseco ao ser humano, pois é o que justamente fazemos todo o tempo em que tentamos nos comunicar. Tratando de fatos reais ou imaginários, são muitas as maneiras pelas quais as narrativas se apresentam, que vão além da literatura.

Mas, quais são as fontes para se produzir uma narrativa? De documentos oficiais, passando por romances, testemunhos e imagens, são os arquivos as fontes necessárias à escrita das narrativas históricas. É importante compreender, entretanto, que as fontes não necessariamente buscam comprovar o material, o visível. Pensar uma historiografia do esquecimento e da ausência é papel também daquele que analisa suas fontes para compor narrativas que compreendam outras visões que não a hegemônica. Para o historiador Paul Ricoeur,

Uma história descreve uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (predicament) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão (RICOEUR, 1994, p. 214).

Além disso, é necessário compreender que a produção da narrativa histórica é também um processo de imaginação, interpretação e criação a partir das fontes a que se tem acesso aquele que a escreve. Nesse sentido, as aproximações entre história e ficção se tornam cada vez mais fortes na produção da narrativa histórica. Enquanto a história teria por objeto o dado concreto e se inscreveria no domínio da realidade efetiva, da experiência empiricamente

verificável, a ficção seria definida como uma realidade demarcada do mundo objetivo e transportada para o reino do possível.

A ficção surge no pensamento de Aristóteles como o território da verossimilhança, ou seja, daquilo que, sem ser real, é credível que tenha ou possa ter acontecido (ARISTÓTELES, 2004). Como afirma Peter Burke, “escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?)” (BURKE, 1997, p. 108).

Nessa perspectiva, é possível perceber que o próprio real se desencobre enquanto possibilidade de ficcionalização para ser pensado e ressignificado. As narrativas ficcionais não *perdem* para a narrativa histórica tradicional em termos de credibilidade. Na verdade, elas se entrecruzam todo o tempo, ao passo que a narrativa histórica clássica é produto da expressão da linguagem escrita e, portanto, demanda criatividade em algum nível, modalização da linguagem e preocupação com o público para o qual está sendo escrita. Nessa direção, a produção de narrativas nada mais é que a abertura à *ficcionalização do real* demandada por ele próprio para ser repensado (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

Temos ainda a questão do tempo e sua relação com a narrativa. Para Paul Ricoeur,

O desafio último tanto da identidade estrutural da função narrativa é o caráter temporal da existência humana. O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação a narrativa é significativa na medida em que esboça traços da experiência temporal (RICOEUR, 1994, p. 15).

Nesse sentido, a narrativa está intrinsecamente ligada não só ao tempo, mas à dialética entre a experiência (*Erfahrung*) e a vivência (*Erlebnis*) do homem com seu tempo. Assim, é impossível desprendermo-nos da ação do tempo sobre os arquivos produzidos pela história e as memórias e experiências evocadas por eles. Os arquivos enquanto vestígios de experiências temporais do homem com a produção de sua história cumprem um papel essencial nesse processo de repensá-la, criticá-la e reescrevê-la. É, no entanto, a técnica da montagem, no caso do reemprego de imagens, o elemento essencial para compreendê-los no novo contexto em que eles são colocados.

3. SOBRE MONTAGEM

A questão das imagens está no centro dessa grande confusão do tempo, nosso mal-estar na cultura. É preciso saber ver nas imagens o contexto ao qual elas sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado (esse absoluto, essa abstração), nos ajude a abrir o presente dos tempos.
(Georges Didi-Huberman)

3.1 Montagem, tempo e narrativa

No final do século XIX, foi possível observar uma maior popularização do cinema. As imagens em movimento causavam curiosidade e empatia aos espectadores da época, que se maravilhavam com os filmes curtos (alguns minutos, no máximo) exibidos na máquina de imagens móveis da modernidade. No entanto, uma questão ainda se colocava: não era possível encontrar uma lógica de apresentação dessas imagens. Como escreve o pesquisador canadense André Gaudreault:

Ora um filme no início do cinema, era um plano ou, se preferirmos, um plano-quadro. [...] é preciso distinguir três períodos essenciais na formação do mundo da representação fílmica que vai se impor posteriormente:

- a) filmes em um único plano: filmagem somente;
 - b) filmes com vários planos não-contínuos: filmagem e montagem, mas sem que a primeira seja de maneira verdadeiramente orgânica efetuada em função da segunda;
 - c) filmes com vários planos contínuos: filmagem em função da montagem.
- [...] Podemos precisar que a maior parte dos filmes só comporta apenas um plano até 1902, que, no ano de 1903, soa o início de uma corrida à multiplicação de planos (real mas limitada: um filme comportava raramente mais de dez planos neste ano) e que os cineastas só verdadeiramente fracionavam suas cenas e filmavam então em função da montagem depois do início dos anos 1910 (GAUDREULT *apud* AMIEL, 2010, p. 21).

Se nos apegarmos ao terceiro ponto indicado por Gaudreault, podemos perceber que um cinema em que a montagem tem um papel mais fundamental: ao passo que o filme tem uma duração limitada, torna-se a montagem a única possibilidade de ligação entre aquilo que é produzido pela câmera. No entanto, à época, estabelecer relações lógico-temporais, uma continuidade entre as imagens do cinema não era algo comum tanto para o espectador quanto para o próprio cineasta. Dessa forma, à montagem cabia apenas a função técnica de ligar o material produzido.

É necessário, no entanto, compreender que este era um cinema ligado à estética das atrações, que tinha como objetivo apenas o entretenimento, ainda muito influenciado por

outras manifestações artísticas, como a dos próprios mágicos. O *primeiro cinema*, ou *cinema de atrações*, como ficou mais conhecido, é composto por filmes surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1910 e que apresentam características comuns relativas aos modos de produção e exibição dos filmes e à composição do público. Comumente, o primeiro cinema é dividido em duas fases, sendo que a primeira vai de 1894 a 1908 e se refere ao primeiro cinema propriamente dito, marcado, principalmente, pela produção de filmes não narrativos. Já a segunda fase, vai de 1908 a 1910, aproximadamente, quando há o surgimento das primeiras formas simples de narrativas assim como um crescente processo de narratividade do cinema.

O primeiro cinema é sobretudo um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo na incorporação de parcelas crescentes do público (COSTA, 1995, p.36).

O primeiro cinema e sua estética da atração foram, então, importantes para se pensar outras formas de produzir cinema e de se *montar* os filmes. Cada vez mais, houve a incorporação das narrativas aos filmes sendo, então, a estética da narrativa a sucessora da estética da atração. No entanto, além da restrição temporal da película, como dar conta de narrativas maiores e que ensaiassem uma representação mais fidedigna com o tempo do mundo real? Como tocar um espectador que não está acostumado com a continuidade entre as imagens e as ações presentes nelas?

Nesse ponto, a narrativa encontra sua grande interlocutora com o tempo: a montagem. Esta, que antes estava ligada à mera operação material de ligação, agora tem o papel essencial de temporalizar, de criar ativamente o/no filme. Dessa forma, a função da montagem torna-se também a de “contar histórias” (AMIEL, 2010, p. 21).

Contar histórias, produzir narrativas. Para se produzir narrativas, no entanto, é necessária uma experiência com e no tempo. A montagem assume, assim, uma tarefa difícil: conciliar narrativa e tempo, uma vez que, o tempo cinematográfico sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua. A montagem tem, então, o papel de organizar o tempo em uma narrativa.

Mas, não se trata de qualquer tempo. Trata-se de um tempo ao qual o olhar do espectador ainda não está acostumado, principalmente pelo novo *ritmo* que assumem as imagens em movimento. Para o teórico e crítico de cinema Vincent Amiel,

O espectador do início do século não está, portanto, habituado, culturalmente, a incluir uma imagem num fluxo narrativo, um fluxo que se apoia nela mas a ultrapassa. Ao contrário, os quadros fixam, fecham, estabilizam. Vai ser necessário ultrapassar os seus limites, literalmente *atravessá-los*; fazer de modo a que o olhar *esqueça* a imagem tão depressa como a apreende, a integre num movimento de desapossamento (id., p. 22).

Nesse sentido, a montagem se torna não só uma operação no filme, mas também na vida do espectador. Ao passo que ela desconstrói a zona de conforto do olhar para o cinema, ela também aponta a necessidade de se perceber que o cinema não é apenas uma forma de entretenimento, mas também uma representação das relações sensíveis que afetam a vida do espectador, sem deixar de afetá-lo também. Segundo Amiel,

[...] o curso do tempo nunca havia sido suportado, na nossa, cultura, pela sucessão de quadros diferentes, uma vez que cada um deles, pelo contrário, é como que arranjado ao tempo (isso é verdade, em particular, na pintura religiosa, ou nos retratos do século XIX, quer sejam picturais ou fotográficos. Têm como função *imortalizar*). Portanto, a imagem com o cinema deve proporcionar um escoamento temporal que não lhe é habitual. E pouco a pouco os cineastas vão impor uma analogia entre sucessão dos planos e sucessão dos momentos de ação. Os *raccords*, os gestos ou as ações continuadas de um plano para outro são para isso os utensílios privilegiados. Gradualmente, passar de um plano a outro equivale para o espectador a avançar no desenrolar cronológico (id., p. 24).

A narrativa e sua temporalidade são, então, expostos pela montagem, que define um novo estatuto de percepção das imagens no cinema. Ela apresenta ao espectador uma nova forma de perceber os significados da transição de imagens na tela. É claro que nem toda passagem de um plano a outro significa um avançar cronológico, mas, nem por isso, a montagem perde sua especificidade. Pelo contrário, são as apresentações do tempo como, por exemplo, na representação da simultaneidade que fortalecem o sentido da montagem como elemento de reconciliação entre tempo e narrativa. Para Jacques Aumont,

Desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade *diegéticas*: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o *drama* seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador (AUMONT, 1995 p. 64).

3.2 D. W. Griffith, montagem e narrativa

É impossível falar em produção de sensação de simultaneidade dramática no cinema sem falar de David Wark Griffith. Norte americano considerado o *pai do cinema*, foi Griffith quem, pela primeira vez, produziu este efeito nos filmes. Em *O nascimento de uma nação* (1915), sua obra mais reconhecida, o cineasta apresenta a vida de duas famílias durante a Guerra de Secessão e a reconstrução dos Estados Unidos: os Stoneman, nortistas pró-União, e os Cameron, sulistas pró-Confederação. O filme foi um enorme sucesso comercial, mas foi altamente criticado por retratar os afro-americanos, que foram interpretados por atores brancos com as caras pintadas de negro, como pouco inteligentes e sexualmente agressivos em relação às mulheres brancas, além de apresentar a *Ku Klux Klan* (KKK) como uma força heroica. Os protestos contra *O nascimento de uma nação* foram generalizados e o filme acabou sendo banido de várias cidades sob a acusação de conteúdo racista.



Figura 0 – Cartela inicial - "A entrada dos Africanos na America plantou a primeira semente de desunião" (tradução livre).

O desenvolvimento formal da linguagem cinematográfica marca também essa obra que coloca uma reflexão importante para a história do cinema: ao passo que a técnica é usada para ratificar uma ideologia racista, como lidar com a relação entre ética e estética no cinema? A eficácia da *montagem paralela*, a organização da trilha sonora de forma dramática e a

representação exagerada na cena em que a *KKK* aparece como único herói capaz de salvar os brancos ameaçados pelos negros mostra o poder de estereotipar que pode ser conferido às imagens no cinema. A montagem mostra, paralelamente, a chegada da organização racista e o ataque dos negros (que são interpretados por atores brancos, com rostos pintados) aos brancos do sul. Essa mesma eficácia foi o que consolidou a montagem no cinema clássico dos anos seguintes.

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços (XAVIER, 2008, p .21).

Podemos visualizar, nas imagens a seguir, uma das cenas em que a montagem paralela se desenvolve na trama de *O nascimento de uma nação*:



Figura 0 - Fora da casa dos Cameron.



Figura 3 - Dentro da casa dos Cameron.



Figura 4 - Silas Lynch eleito.



Figura 5 - A reação de Ben Cameron à eleição de Lynch.

A montagem realizada por Griffith costura imagens, letreiros e sons que constroem a linearidade da narrativa. A trama da *montagem linear* orienta o espectador com as informações importantes para a construção da narrativa e vela a descontinuidade generalizada que define o processo de produção de um filme e até mesmo a tecnologia de sua projeção, em que a ilusão de movimento tem como base imagens descontínuas. Operando internamente nas cenas, Griffith também trabalha a *montagem analítica* através da *decupagem*. O termo *decupagem* remete ao francês *découpage*, do verbo *découper*, que significa *cortar* ou *recortar*. Nessa perspectiva, compreendemos a decupagem como exercício de recortar uma cena ou uma sequência em suas mais diversas possibilidades de *planos*⁵ de forma a contribuir para mascarar as descontinuidades do filme. Para Ismail Xavier,

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidades espaço-temporal. Partindo daí,

⁵ Assim como Ismail Xavier, compreendemos que o plano se remete a “cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto” (XAVIER, 2008, p. 19).

definamos por enquanto a decupagem como um processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos (XAVIER, 2008, p. 27).

Com as imagens retiradas de uma cena, podemos exemplificar o processo da



Figura 6 - Plano geral inicial - Abolicionistas e plateia.

montagem analítica em *O nascimento de uma nação*.

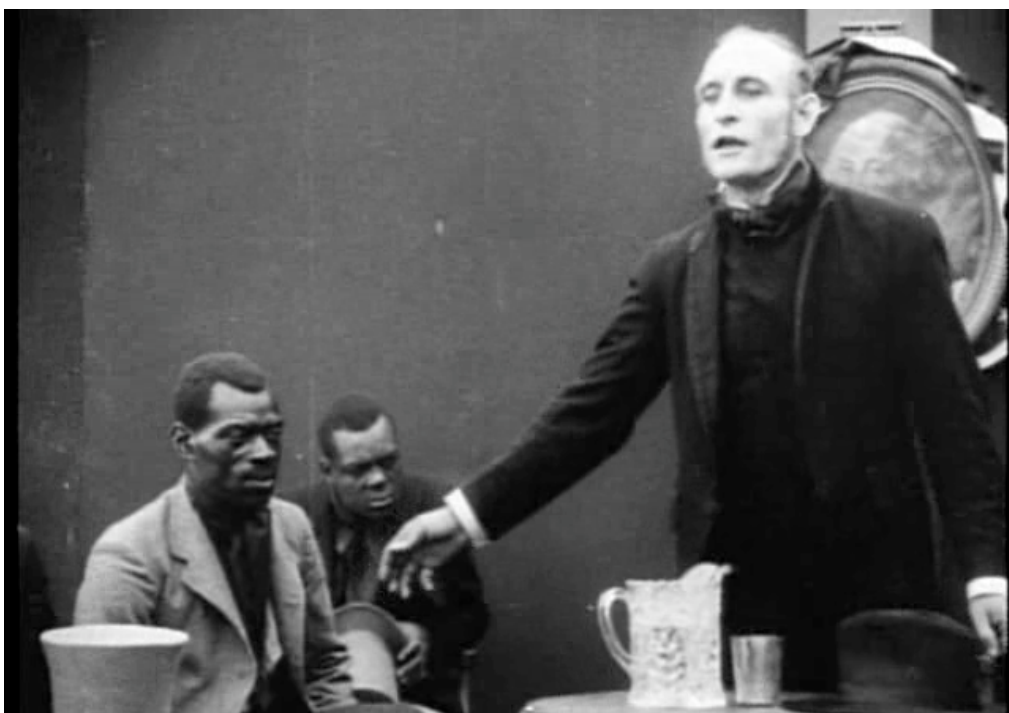




Figura 8 - Plano aproximado - Plateia.



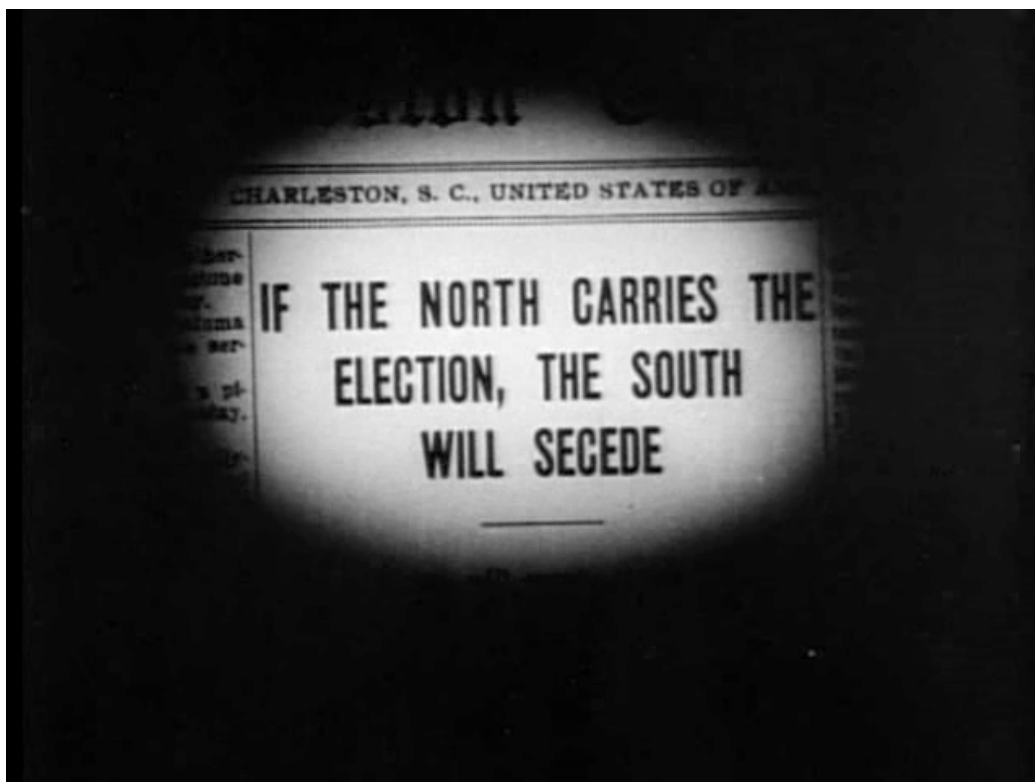
Figura 9 - Plano geral final - Abolicionistas e plateia.

Ao observar essas imagens, é possível compreender a importância da montagem não só na forma mais geral do filme, construindo a narrativa, transportando a impressão de tempo real às ações transcorridas na história do filme, mas também nas ações internas de cada cena. A montagem põe em questão o *ponto de vista*, ela “constrói cenas a partir dos pedaços separados. [...] A sequência desses pedaços não deve ser aleatória e sim correspondente à transferência natural do observador imaginário (que, no final, é representado pelo observador)” (XAVIER, 1983, p. 60). Dessa forma, a montagem projeta o espectador ao posto de *observador* dentro da própria cena além, é claro, de ser uma forma de esconder as descontinuidades elementares ao cinema.

Através da montagem, é possível ainda realizar *inserções* de diversas informações que a escala convencional de planos, dentro das possibilidades da narrativa linear, não permite mostrar aos espectadores. Assim, cartas e jornais lidos pelos personagens, ou representações de lembranças e recapitulações de acontecimentos do passado, que são os *flashbacks*, encontram seus espaços nos filmes.

É possível nas imagens, a seguir, visualizar tais inserções em *O nascimento da nação*.





A partir dos exemplos apresentados, é possível perceber a relação essencial e de reconciliação estabelecida entre narrativa e tempo pelo princípio da montagem. Dessa forma, cabe-nos agora compreender a relação entre esses elementos e a montagem de imagens de arquivos para, assim, passarmos à análise sobre possibilidades desses arquivos em nosso objeto de pesquisa: *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

3.3 Desvio, montagem e arquivo

Desviar significa mudar o curso, a direção das coisas. No cinema, o desvio de imagens e sons pode também significar uma ação transformadora não só da narrativa, mas da própria História. Ao passo que as imagens compõem uma narrativa, podem elas serem também as responsáveis por decompô-la ou por construir uma nova narrativa através do *dispositivo do desvio*.

Dessa forma, utilizamos o termo *desvio* em direção ao uso que Guy Debord faz em seu livro *A Sociedade do Espetáculo* (2005), com o sentido de desviar as imagens já existentes de sua função original e utilizá-las em novos contextos, de forma a potencializar o alcance

político da montagem e a transformar o cinema e a própria História em lugares de troca de experiências. Já como dispositivo, entendemos aqui duas concepções. A primeira relacionada ao pensamento do filósofo Michel Foucault, que o compreende o dispositivo, antes de tudo, como:

Um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. [...] Assim, o dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

Também Jacques Aumont, contribui para entendermos o dispositivo e sua relação com o cinema, definindo-o como um conjunto de elementos materiais que abrange “meios e técnicas de produção de imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las” (AUMONT, 1993, p. 135).

Mas, de que forma dispositivo e desvio podem se relacionar aos arquivos e à montagem? Já havíamos dado uma definição de arquivo no primeiro capítulo deste trabalho, no entanto, podemos, de forma convergente, pensar o arquivo como “um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado” (CURSINO; LINS, 2010, p. 87). Para o historiador Paul Ricoeur, “o arquivo apresenta-se como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social” (2007, p. 177). Trata-se de uma *imagem indecifrável* e sem sentido, *quando não trabalhada pela montagem* (DIDI-HUBERMAN, 2004).

Nesse sentido, O exercício da montagem oferece a esses arquivos a possibilidade de desviar o curso da história. Eles evocam memórias que não nos permitem esquecermo-nos da história, pois, enquanto documentos plenos de passado, mostram-nos a possibilidade de rever, reinterpretar e reescrever narrativas a partir de processos técnicos e poéticos revelados pela montagem fílmica, “trazendo à tona aspectos recalcados da vida” (LEANDRO, 2012, p. 03). Lembrando dos filmes com imagens de arquivo produzidos por Guy Debord, a pesquisadora em cinema Anita Leandro fala:

A ativação da memória potencial das imagens pela montagem era uma forma de engajamento do cinema no tempo histórico. A recusa em acrescentar novas imagens ao mundo do espetáculo e o desvio de função de imagens já filmadas transformam a montagem num ato cinematográfico eminentemente político, pois é capaz de reunir o que foi separado, de desmontar discursos e de remontar as imagens do espetáculo de outra maneira, para, finalmente, devolvê-las, desreificadas, ao espectador, como matéria-prima destinada a sua atividade criadora (LEANDRO, 2012, p. 03).

Nessa direção, o desvio provocado pela montagem dos arquivos está adornado de magia e arte ao propor ao espectador um olhar criativo não só sobre essas imagens como também sobre o próprio mundo. Enquanto exercício mesmo de metalinguagem, a montagem de arquivos se insere como elemento pedagógico ao passo que apresenta aos espectadores o que se esconde por trás não só do filme, mas também da história: a própria montagem, seja de imagens, de informações, de notícias ou de fatos.

Para Anita Leandro, a montagem é “uma estratégia política de deslocamento das imagens, pois só ela permite tirar as imagens do lugar onde se encontram, confiscadas, e trazê-las de volta à vida, ao espaço da confrontação” (LEANDRO, 2012, p. 03). O arquivo, dessa forma, não é uma questão do passado. Como afirma Derrida, “é uma questão de futuro, a questão do futuro em si mesma, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo, se queremos saber o que significa, só saberemos em tempos futuros, talvez” (DERRIDA, 1995, p.10). Nessa perspectiva, a temporalidade implícita não está definida em uma perspectiva linear; ao contrário, essa dimensão enfatiza o papel ativo do presente no momento de definir e dar forma ao passado.

Nesse sentido, é necessário que as imagens de arquivo não sejam vistas apenas como arquivamento do real nem como documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas e políticas, atravessadas, portanto, por contextos específicos. Imagens que devem ser trabalhadas, desmontadas, remontadas, relacionadas a outros tempos, a outras imagens, a outras histórias e memórias e, ao mesmo tempo, que não devem ser vistas como ilustração de um real preexistente.

Nessa perspectiva, o arquivo é também matéria para decupagem, devendo ser trabalhado de seu interior para que seja possível compreender seus múltiplos enunciados e suas possibilidades de transformação. O desvio provocado pela montagem possibilita, assim, entender a falsa consciência do tempo provocada pelas imagens do espetáculo, aquelas que confiscam a realidade, depositando o passado num passado acabado e também acelerando o futuro para o presente. Sobre as imagens do espetáculo, Guy Debord aponta:

As imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo *à parte*, objeto de exclusiva contemplação. A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo (DEBORD, 2005, p. 8).

A montagem de arquivos, portanto, permite às imagens a possibilidade de desviar da zona de conforto produzida pela virtualização do tempo e suas miragens. Se arquivar é produzir documentos, copiar, transcrever ou fotografar objetos, reconstruir é de certo modo fabricar arquivos, é dar vida ao passado com olhos do presente, criar novos lugares para coisas novas. Dessa forma, a montagem como processo de reconstruir e desviar os arquivos é “um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 474), o desvio provocado por ela é o elemento que “submete à subversão as conclusões críticas passadas que foram petrificadas em verdades respeitáveis, isto é, transformadas em mentiras” (DEBORD, 2005, p. 145).

4. SANTIAGO, UMA REFLEXÃO SOBRE O MATERIAL BRUTO

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido.
(Walter Benjamin)

4.1 O tempo das imagens, o tempo de Salles

Santiago (uma reflexão sobre o material bruto) (2007) é um filme sobre o filme. Dirigido por João Moreira Salles, a obra é dedicada ao ex-mordomo Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), que havia servido sua família por trinta anos na casa da Gávea, atual Instituto Moreira Salles (IMS). Em 1992, João Salles captou imagens de Santiago com o intuito de fazer um documentário sobre o mordomo. No entanto, ao tentar montar as imagens, não conseguiu. Não encontrava a linha narrativa necessária para ligá-las. Ele abandona, então, sua primeira tentativa de montagem e, apenas treze anos depois, retoma o material bruto do projeto fracassado, realizando, então, uma segunda montagem, analisando todo o processo de filmagens do filme.

Quando reencontra esses arquivos, eles já não são mais os mesmos para Salles. Tudo mudou. Olhar aquelas imagens de novo foi também olhar para o próprio passado. Treze anos de passado inscritos em um filmagem que durou cinco dias, mais especificamente. O diretor se depara com imagens deslocadas de seu tempo de produção, mas também com um João Salles deslocado do tempo daquelas imagens. Salles já não era mais o mesmo em sua segunda tentativa de montagem.

Entender os problemas que João Salles teve com a primeira tentativa de montagem de seu filme passa por compreender quem era o João Salles da época em que as filmagens foram realizadas. Nos treze anos que se passaram entre as filmagens e a segunda tentativa de montagem de *Santiago*, há um processo de formação na vida de Salles que contribui para compreender seu novo olhar sobre aquelas imagens. Saber um pouco da história do diretor é, dessa forma, essencial para compreender as mudanças no dispositivo da montagem e na relação dele com suas imagens, seus arquivos.

Filho de Walther Moreira Salles, que foi o maior acionista do Unibanco (hoje incorporado ao Banco Itaú), e irmão do cineasta Walter Salles, João Salles se formou em

Economia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), João Moreira Salles graduou-se em Economia, pela Pontifícia Universidade, mas foi o documentário que ele elegeu como campo de trabalho. Segundo o próprio diretor, isso aconteceu ao acaso:

“Aos vinte e dois anos, não tinha a menor ideia do que queria fazer”, recebeu um convite de seu irmão Walter Salles para escrever um roteiro do material que este estava filmando no Japão – “*Não sei! Trinta! Quarenta horas!*” – para uma série de televisão. Feito o roteiro, escreveu a narração para três ou quatro desses programas, e explica que “*um pouco em função disso, eu acabei ficando no campo do documental*”, descobrindo “*sozinho a riqueza do cinema de não-ficção [...]*” (SALLES *apud* PARANAGUÁ, 2004, p. 245).

A série de televisão era *Japão, uma viagem no tempo*, coproduzida pela Rede Manchete. Ainda em 1987, dirigiu *China, o Império do Centro*. No mesmo ano, fez roteiro e texto de *Krajcberg, o Poeta dos Vestígios*, dirigindo também o documentário *América*, uma série de cinco programas sobre a cultura americana, gravado nos Estados Unidos em 1989 e exibido na TV Manchete. No mesmo ano, ele dirigiu *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*, documentário sobre a poetisa Ana Cristina César. Em 1990 trabalhou como diretor em um especial sobre música negra americana, intitulado *Blues*, coproduzido pela Rede Manchete.

A partir de 1995, João Salles redescobre o Brasil e esse se torna seu principal objetivo. Neste mesmo ano dirige *Jorge Amado*, documentário de uma hora sobre a questão racial no Brasil. Em 1998 lança a série documental *Futebol*, codirigida pelo documentarista Arthur Fontes e exibida pelo canal GNT. Em 1999, ele dirige, em parceria com Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular*, famoso documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil. Em 2000, produz a série documental *6 Histórias brasileiras* e dirige *O vale e Santa Cruz*.

Em 2002, João lança o longa-metragem documental *Nelson Freire*, sobre a carreira do pianista brasileiro. Em 2004, lança *Entreatos*, sobre os bastidores da campanha de Lula à presidência em 2002. Além de produzir documentários, há dez anos, ele ministra cursos sobre aspectos específicos da linguagem documental.

Na época em que resolveu filmar Santiago, em 1992, João Salles se dedicava também à publicidade (1991 a 1996), o que certamente o influenciou. O que Salles queria com sua primeira tentativa do filme era filmar a vida do ex-mordomo Santiago. Ele realiza, inclusive, encenações bem marcadas pela atuação para tentar apresentar o personagem que era o mordomo. Segundo a pesquisadora Ilana Feldman,

Pavimentado por diversas camadas de matéria, de memória e de sentido, *Santiago* contempla distintas linhas narrativas que se justapõem: filme sobre o processo equivocado de um primeiro documentário abortado; filme sobre a memória prodigiosa do ex-mordomo Santiago; filme sobre a memória da família Moreira Salles, acessada por meio do encontro, ou da tensão, entre a memória de Santiago e a memória de João Salles; filme sobre a suspeita de um documentarista, que desconfia, não desprovido de certezas, de seu material filmado, de si mesmo e da própria vida; e, ainda, filme cujo tema último são o tempo e o desaparecimento, mas cuja forma crê na imagem como antídoto para o esquecimento (FELDMAN, 2012, p. 27-28).

Se o tempo, por um lado, pode nos fazer esquecer, pode ele também nos fazer entender melhor nossas ações. O material bruto de *Santiago*, enquanto arquivo, é lugar de memória. A partir do momento em que se debruça sobre aquele material, João Salles lê não somente as imagens produzidas, mas todo o processo de produção dessas imagens, que compõe também seu processo de formação enquanto cineasta. Essa nova leitura de imagens apresenta ao diretor os traços do passado e traços de ruptura com esse passado. Ao mesmo tempo, evoca memórias, que demandam de Salles uma ação sobre aqueles arquivos expropriados de narrativa.

O filme se inicia com uma música dolente e um movimento lento em direção a três fotografias: a casa da Gávea, o quarto de João Salles e uma cadeira solitária na varanda. Enquanto a sequência é apresentada na tela, a voz *over* narra como Salles imaginava o início de seu filme em sua primeira tentativa de montagem. Ao apresentar as três fotografias e os três planos com os quais gostaria de iniciar seu filme, as próprias imagens denunciam sua *mise-en-scène*⁶: enquanto a voz *over* fala que nos planos iniciais deveriam estar somente os objetos cênicos, a imagem joga com o oposto, apresentando parte da equipe em sua composição.

⁶ Compreendemos a *mise-en-scène* como “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (RAMOS, 2012, p. 17).



Figura 12 – A entrada da casa da Gávea.

A voz *over* se coloca como dispositivo de problematização e suspeita sobre o método utilizado por Salles, presentificando o passado tanto das imagens quanto da relação que o documentarista estabelece com elas. A narrativa continua, então, e Salles nos apresenta o que seria a única sequência mantida por completo de sua primeira montagem.



Figura 13 – Sequência da primeira montagem.



Figura 14 – Sequência da primeira montagem.



Figura 15 – Sequência da primeira montagem.

Na sequência, o *time code* fica exposto como se afirmasse que “o tempo, além de uma experiência que dura, é uma medida com a qual não se negocia” (FELDMAN, 2012, p. 28), ele passa e nada podemos fazer quanto a isso. Neste único trecho que restou da primeira montagem Santiago explica sobre sua fascinação por velórios e sobre seu tempo no campo, enquanto Salles, do presente, conta-nos sobre a interrupção intempestiva do primeiro filme, pois não conseguiu aplicar à montagem as ideias que havia desenvolvido em suas anotações.

Um filme não terminado, um passado imperfeito, arquivos retornam. Por que retornam? Por que voltar a imagens já depositadas em um passado mais-que-perfeito? Porque talvez ele não estivesse não acabado assim, mas em processo de reflexão. João Salles afirma, em voz *over*, que voltar àquelas imagens, tentar novamente realizar aquele filme “*era um modo de voltar à casa de minha infância e a Santiago*”. O desafio de Salles é, então, retornar ao passado *sentir* o que foi desejado e não concretizado, não deixando, por isso, de possuir significados que repercutiriam no futuro. Nesse sentido, o futuro do pretérito projeta sua importância como tempo de possibilidades. Para Walter Benjamin,

A nossa relação com o passado só será verdadeira se mexer conosco, se nós estivermos nos dando conta de que aquele passado nos concerne, tem algo de nós. Todo passado está carregado de possibilidades de futuro que se perderam e que teriam (ou têm?) para nós uma significação decisiva (BENJAMIN *apud* KONDER, 1999, p.66-67).

São diversas, no entanto, as possibilidades do ato de lembrar. Ao retomar as imagens em *Santiago*, seria como se uma lembrança trouxesse outra e assim sucessivamente, como um *leque que se desdobra*. De forma poética, Benjamin realiza reflexões sobre esse tema ao falar da pessoa amada, imagem impregna tudo, através de sua multiplicação, seu desdobramento em todos os lugares:

LEQUE. Ter-se-á feito a seguinte experiência: quando se ama alguém, ou mesmo quando se está apenas intensamente ocupado com ele, encontra-se quase em todo livro seu retrato. E, aliás, ele aparece como protagonista e como antagonista. Nas narrativas, romances e novelas, ele comparece em metamorfoses sempre novas. E disto se segue: a faculdade da fantasia é o dom de interpolar no infinitamente pequeno, descobrir para cada intensidade, como extensiva, sua nova plenitude comprimida, em suma tomar cada imagem como se fosse a do leque fechado, que só no desdobramento toma fôlego e, com a nova amplitude, apresenta os traços da pessoa amada em seu interior (BENJAMIN, 1995, p.41).

Em Santiago, as possibilidades de intervenção no tempo que as memórias podem realizar podem ser vistas através da ação da montagem sobre os arquivos, reciclando-os, remontando-os e *desdobrando-os*.

4.2 A brutalidade do material

Retomando os arquivos de Santiago, o desafio de Salles é tentar compreender o porquê de sua primeira montagem não ter funcionado e tentar uma nova direção para a narrativa de seu filme. O dispositivo escolhido é o da voz *over* em primeira pessoa, uma voz que não é dele, no entanto. É a de seu irmão Fernando Salles. Essa escolha mostra de antemão uma das bases da nova narrativa que conduz o filme: a dúvida, a suspeita. Suspeita sobre o material produzido, a forma como foi produzido e, principalmente, sobre a forma como foi conduzido.

O filme não é mais apenas sobre Santiago, mas também sobre o próprio processo do filme e, conseqüentemente, sobre o próprio diretor. Através do desdobramento dos arquivos, analisados pela voz *over*, Salles realiza uma espécie de *mea culpa* sobre o processo de filmagem de *Santiago*. Em entrevista ao jornal *Folha Online*, Salles explica:

Um dos assuntos do filme é a fronteira entre ficção e documentário. A minha voz dava uma concretude muito grande a ele. Com a voz do Fernando, acrescento uma dimensão a mais de ficção no filme. Sou eu falando, mas não é minha voz. É como se introduzisse um espelho a mais, uma camada adicional de desconfiância, de ambigüidade (SALLES, 2007)

O novo filme se coloca justamente como contraponto do antigo: enquanto o primeiro filme era baseado nas certezas do diretor de como se deve representar o outro, o segundo se funda justamente na dúvida, em compreender que o outro também nos lê, pensa sobre nós e que nós impedimos e forjamos performances do outro. Elegendo a *autocrítica como estética*, a narrativa vai além do discurso do pedido de desculpas, ela entra no filme para explicitar o processo de metalinguagem que o filme é.

Salles mostra como era intrusiva sua ação sobre Santiago, constantemente, dando ordens, muitas vezes em tom autoritário, para compor o personagem que queria. A montagem de 2005 nos deixa ouvir as instruções em *over* como “Agora, Santiago, você levanta, fica um pouco nessa posição, pensa na sua avó, na minha mãe”, “Fala de novo sem citar meu nome”, “Volta para baixo”; “Vamos fazer de novo”. A brutalidade do material está bastante na forma como Salles lida com o mordomo. Mas, mesmo essa brutalidade se constitui em mais uma

camada de ambiguidade, pois é brutal a relação estabelecida entre Santiago e Salles, ao serem remontadas, as imagens mostram sua brutalidade com Salles também.

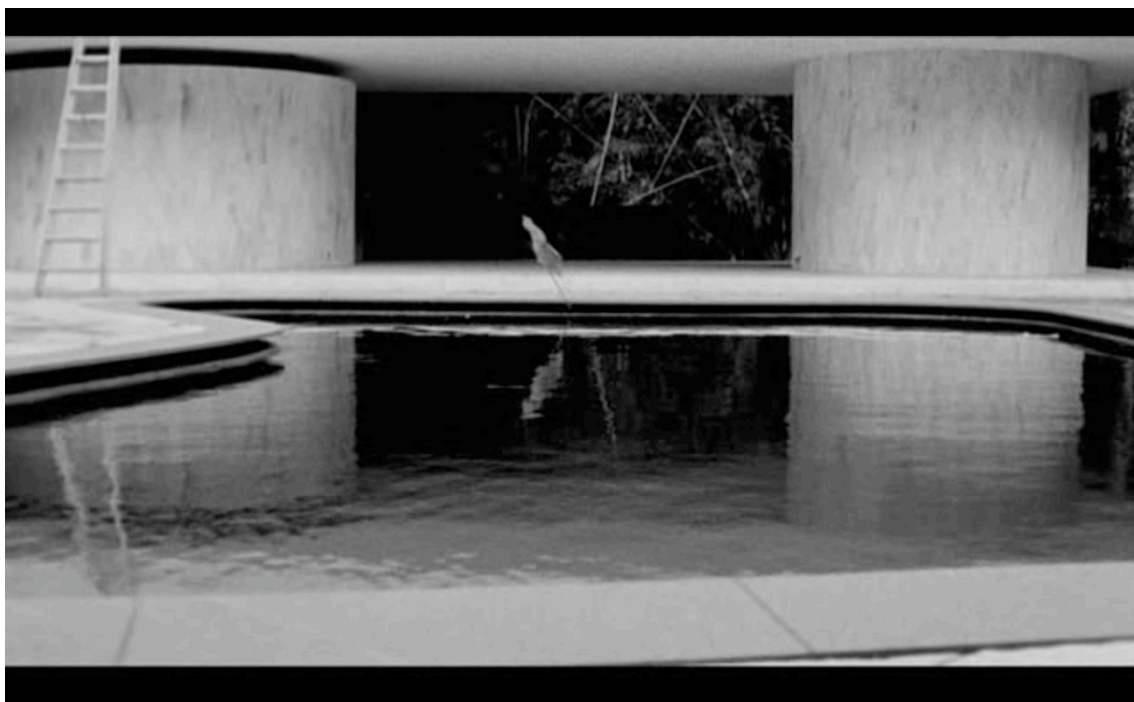
Organizadas na montagem com materiais fílmicos de outra natureza, como Super-8 da família Salles e planos de cineastas que eram influências de João Salles, as imagens mostram também brutalmente seus clichês e sua essência enquanto fuga desses mesmos clichês. A montagem retira as imagens de passado inacabado e as traz de volta à vida, não como aquelas que mudarão completamente o processo de filmagem de *Santiago*, mas sim como processo de aprendizagem e formação, apresentando a autocrítica em seu método de montagem. Para Ilana Feldman,

Construído como um filme que se organiza a partir do questionamento de seu próprio método, *Santiago* termina por ser um filme sobre a mediação – igualmente estética e social –, em que o diálogo com o cinema se faz explícito por meio da utilização de trechos de filmes de Vincent Minelli e Yasujiro Ozu, de imagens domésticas em Super-8 e de fotografias de sua família. Sem dúvida, todos esses materiais são marcados, em sua heterogeneidade, por uma noção de recato e decoro materializada pela recusa aos planos próximos por demais invasivos. Do mesmo modo, as imagens produzidas para Santiago, assentadas na seletividade do olhar e na opção pelos planos fixos, abertos e em profundidade de campo, em que há sempre algum anteparo entre a câmera e o corpo do ex-mordomo (como cortinas, sombras, portas, maçanetas e objetos diversos), recusam – ao contrário de *Jogo de cena* – o *close up* do rosto de seu protagonista, exceção feita a um único plano próximo de uma coreografia executada pelas mãos de Santiago (FELDMAN, 2012, p. 32).



Figura 16 - Entre João Salles e Santiago, a distância e profundidade de campo.

Salles deixa claras todas essas informações através da voz *over*, sendo *Santiago*, nessa perspectiva, uma espécie de decodificação do processo de filmagem. A narrativa mostra as escolhas que tinha Salles ao filmar e o porquê de suas escolhas. Mostra também através da desconfiança como o processo da montagem está presente não só na ilha de edição, mas também na própria filmagem, com a *mise-en-scène*, por exemplo. Na cena em que Salles fala sobre o plano da piscina, podemos perceber o quanto a montagem dos arquivos torna-se um desvelar do processo. No terceiro *take* do plano da piscina, uma folha cai na borda. João questiona, então, as possibilidades de, no plano seguinte, outra folha cair na piscina e, em seguida, mais uma, no mesmo lugar. Ao fundo, uma escada longa parece dar acesso a uma espécie de telhado, que não podemos visualizar.



A partir de então, o diretor segue com uma série de indagações sobre a *mise-en-scène* e suas possibilidades de interferência pela equipe de filmagem: “*Nesse dia, ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora de quadro?*”, “*Terá sido o vento que balançou esses cabides?*”, “*Será que nesse quarto encontramos mesmo estas cadeiras cobertas por um pano branco? Na decupagem escrevi: ‘sem a cadeira’, só móvel coberto e cortina’.*” E complementa: “*Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde iríamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. [...] Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança*”. Aos 56 minutos e 14 segundos, sacos

plásticos surgem voando no céu, o que parece ser uma homenagem à cena clássica do filme *Beleza Americana* (1999), de Sam Mendes. No entanto, o que se segue à cena são justamente mãos que seguram um saco plástico inflado por um vento produzido de forma artificial por um aparelho.

O desvio das imagens de arquivo em *Santiago* está, dessa forma, ligado ao processo de metalinguagem, de desdobrar não só o filme, mas a realidade, sua artificialidade e sua montagem. A narrativa conduzida por essa montagem apresenta o processo de formação de Salles, que lhe mostra a importância de deixar claro o dispositivo, de deixar claro não só ao espectador, mas também ao personagem as regras daquele jogo. Mostra também a necessidade de ouvir, de deixar o outro participar, acreditar que o outro também nos pensa.

4.3 *Lento, ma non troppo*

Tomadas feitas não podem ser retomadas. Santiago está morto e isso não volta. O filme tem um tom de crítica à atuação de seu protagonista, colocando, em primeira pessoa, a culpa em um diretor insensível que não soube aproveitar as potencialidades de seu objeto por ainda estar preso ao tipo de encenação construída. Salles institui papéis desde o início da filmagem, papéis estes que não compreendem os laços já atados pelo tempo e pelo cotidiano entre ele e Santiago. Em voz *over*: “*Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista e ele, o meu personagem. Ou, ao menos, naquele momento, era assim que me parecia*”.

Em 1992, em vez de deixar Santiago falar e desenvolver sua forte personalidade diante da câmera, Salles apenas reproduziu as determinações de uma relação de classe. O autoritarismo na direção de atuação de Santiago mostra claramente uma relação de poder entre João e o ex-mordomo. Uma relação que o diretor colocou fora de campo no primeiro filme, mas que agora fica clara: Santiago trabalhou para a família Salles, é impossível apagar a relação de empregado e filho do patrão existente na vida dos dois. Na voz *over*, o diretor narra: “*durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa. E ele, nunca deixou de ser o nosso mordomo*”. Em 2005, o filme busca a autenticidade da expressão de Santiago, “na forma de uma melancolia que extravasa para a própria recordação da mansão da família e do mundo de glórias que abrigou” (RAMOS, 2012).

O autoritarismo para se reverter em 2005. Agora é João Salles quem exige de si uma reparação com o passado. A autocrítica é melancólica, mas também cruel com ele mesmo e

com as possibilidades do documentário à época. O pesquisador em cinema Fernão Ramos questiona:

O que João Moreira Salles demanda de si mesmo? Que, nas tomadas do primeiro Santiago, já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas éticas da encenação-direta ou da *encena-ação/afecção*. Em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja ética que o documentário moderno exige da encenação para que a figuração de outrem seja considerada positiva. A má consciência de Salles quer que, no início dos anos 1990, já estivesse sintonizado com um tipo de documentário que chega ao cinema brasileiro no final da década, pelas mãos de Eduardo Coutinho: o documentário que explora, com uma posição recuada do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala (RAMOS, 2012, p. 41).

Com a não conclusão do filme em 1992, Salles abre espaço para retratar, além de sua evolução como cineasta, a própria transformação estilística do documentário. Mais de uma década depois, quando retorna ao material, sua consciência de cineasta já se abriu às demandas éticas do documentário moderno, particularmente em seu corte reflexivo. Embora esse contexto não estivesse por completo ausente do quadro ideológico brasileiro do início dos anos 1990, ele ocupa lugar de destaque em 2005 e passa a incidir diretamente na composição estética do filme através da desconfiança e da honestidade com o espectador (RAMOS, 2012).

A autocrítica de Salles joga, dessa forma, com a produção de *afetos*, também apresentada pela voz *over* e pela admirável tentativa de Santiago de representar da melhor forma possível. A vida e a intensidade de suas presenças e de suas performances projetam “o afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente” (DELEUZE, 2005, p. 172). É o exercício da montagem dos arquivos, no entanto, que possibilita mostrar a potencialidade dessas imagens como experiência capaz de ressuscitar o passado e transformar as lembranças.

Nesse sentido, o que se pretende com essa reflexão sobre as mudanças perceptivas do diretor nos dois momentos da produção é ressaltar a transformação do contexto e da exposição do personagem Santiago para a construção de uma identidade narrativa própria do diretor. O documentário se caracteriza como uma obra mais pessoal do que autoral, na medida em que pontua o momento de vida pelo qual passa o diretor (a saber, o luto pelo falecimento do seu pai). Essas informações adicionadas ao discurso do documentário conduzem a uma leitura de nível sensível-afetivo sobre o contexto de João Moreira Salles.

Quanto ao mordomo, em um mundo cada vez mais acelerado, pautado pelo curto-prazo e velocidade, Santiago permanecia em seu apartamento como uma espécie de protetor da memória e dos vestígios. Por mais de cinquenta anos, tendo inventariado a aristocracia da humanidade através de seus escritos e construído sentidos para sua existência a partir de propósitos aparentemente sem razão e sem função, Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. “Na lógica do filme, Santiago faz por seus *mortos insepultos*, por seus *personagens tétricos*, aquilo mesmo que João Moreira Salles, o efetivo protagonista do filme, faz por Santiago” (FELDMAN, 2012, p. 46-47).

Paul Ricoeur explica que a memória por si só constitui a identidade da pessoa, a sensação de orientar-se ao longo do tempo está vinculada à memória (RICOEUR, 1999, p. 3). Para ele, a memória é o presente do passado, ou seja, é o vínculo com o que já passou. Todos têm uma memória individual e uma coletiva. A memória é considerada como uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. Para o historiador (1999, p.3), “a ritualização do que podemos chamar *recordações compartilhadas* legitima cada memória individual [...] nas mesmas funções de conservação, de organização e de rememoração ou de evocação atribuídas à memória individual” (RICOEUR, 1999, p.3).

Em *Santiago*, é possível perceber que, nessa perspectiva, um compartilhamento de recordações entre Salles e o mordomo que ultrapassam a mera vivência (*Erlebnis*), ao passo que se constituem de experiências (*Erfahrung*) tão fortes que o fizeram retornar ao filme. Era necessário tempo para que as impressões factuais se depositassem enquanto componentes da experiência de João com o cinema, com o tempo e com a vida. Em voz *over*:

Santiago escreveu: “Desgraçadamente, apesar de ter aumentado o cristal da minha lente, vai progredindo, do olho esquerdo, a catarata”. Deu a essa passagem o título “Lento ma non troppo”. É um bom título. Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta. Ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou de outra coisa. Eu não entendi.

Lento, ma non troppo dizia respeito não só à catarata de Santiago, que avançava. Tinha relação com a vida de forma geral. Apenas em 2005, Salles atinge o tempo necessário para se sentir pertencente e pertencedor às imagens que produziu de Santiago. É ao retomar aqueles arquivos que se coloca como personagem, como polo da relação de classe estabelecida desde o início. Ao construir a nova narrativa, Salles expressa também seu agradecimento ao mordomo e ao processo do filme que contribuíram para a transformação

sutil e sem alarde do próprio diretor durante aqueles anos, como a passagem da caminha à dança no filme favorito de Santiago (*A roda da fortuna*).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise do filme e da revisão teórica dos conceitos de tempo, narrativa e montagem, é possível compreender que a relação com os arquivos em Santiago se funda não somente como resgate de um trabalho fracassado, mas sim como um espaço de formação, como elemento da experiência (*Erfahrung*) adquirida com o tempo que possibilita, através da montagem, dar uma nova narrativa àquelas imagens.

Em oposição à virtualização do real apresentada pela inversão da lógica do tempo contemporâneo, em que o passado é um tempo à parte, sujeito às solicitações da circularidade projetada entre futuro e presente, o tempo dos arquivos em *Santiago* se constitui como um *espaço de experiência* (KOSELLECK, 2006), ao passo que a memória compartilhada por Salles e Santiago os incorporam no cotidiano, tornando uma experiência do passado ainda atual.

Nesse sentido, é importante também lembrar da autocrítica enquanto escolha estética para *Santiago*, entendendo a *meia culpa* com os arquivos como uma forma de o diretor questionar-se a si próprio, as escolhas estéticas da época da filmagem, mas também um modelo de ética no documentário brasileiro daquele período. Para Ilana Feldman,

Ao questionar seus artifícios, imposturas, opções e, sobretudo, ao questionar a distância que se instala entre documentarista e personagem, ou entre patrão e empregado (como o narrador mesmo admite ao final), a narração auto reflexiva organiza e roteiriza a experiência, emitindo, do presente, um sentimento de mundo, sobre o passado e, de certo, sobre o futuro (FELDMAN, 2007).

Nessa perspectiva, a montagem desses arquivos se coloca também como *horizonte de expectativa* (KOSELLECK, 2006), ao passo que se constituem de angústias e esperanças do futuro do pretérito daquelas imagens, aquilo que elas poderiam ter sido, ou a narrativa que elas poderiam ter produzido. Desdobrar esses arquivos, dessa forma, é um processo de compreender as tensões da narrativa de Santiago e de João Salles, mas também as tensões do tempo histórico, uma vez que uma narrativa significativa só pode ser pensada enquanto produto do tempo (RICOEUR, 1994).

Ainda nos detendo à autocrítica como processo estético, é possível perceber a relação entre os traços genuínos da narrativa de *Santiago*, que surgem intempestivamente e são descartados por Salles em suas filmagens. Os afetos e tudo aquilo que não é cronometrado, o

espontâneo, são cortados, tudo é distante entre Santiago e Salles. Corajosa e honestamente, o diretor deixa isso claro na voz over: “*Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final. Não existem planos fechados nesse filme, nenhum close de rosto. Ele está sempre distante*”.



Para Jean-Louis Comolli,

Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir” (COMOLLI, 2008 p. 60).

Nessa perspectiva, é possível, portanto, identificar a *mise-en-scène* de *Santiago* como uma espécie de poética daquelas imagens. Desdobrar a *mise-en-scène* é trazer à tona o processo de montagem que antecede à ilha de edição. Nesse sentido, os arquivos tomam posição através da montagem e seu processo de metalinguagem. Desdobram-se as imagens e seus *clichês* (DELEUZE, 1990, p. 30), dá-se espaço a um outro tipo de experiência com as imagens. Uma experiência que se prolonga no tempo e mostra que o passado ainda tem uma

relação muito forte com presente e futuro. A montagem de arquivos em *Santiago*, nessa direção, questiona a ideia de virtualização do passado, conferindo a este um poder próprio de incorporação no presente e no cotidiano para pensá-lo, acreditando no futuro como um tempo em que a influência do passado é ainda essencial e conferindo às imagens um sentido (DIDI-HUBERMAN, 2004) recalcado pelo tempo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: Educação e Emancipação. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1995, pp. 119-154.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 1995.
- _____, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.
- COSTA, Flávia. *O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 1995.
- CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. 2010. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. In: *Conexão - Comunicação e Cultura*. Revista acadêmica do Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul. Vol 9. No 12.
- D'AMARAL, Márcio Tavares. Estética e Mística: entre coisas, descoisas e tempo. In: D'AMARAL, Marcio Tavares. (Org.). *As idéias no lugar: tecnologia, mística e alteridade na cultura contemporânea*. 1 ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009, p. 11-20.
- _____, Marcio Tavares. Sobre o tempo: considerações intempestivas. In: DOCTORS, Márcio. (Org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. RJ: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.
- FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP, jun. 2012.
- FREUD, Sigmund. Recalque. In: *Os Filósofos Através dos Textos*, 268-271. São Paulo, SP: Paullus, 1997.

KONDER, Leandro. A narrativa em Lukács e em Benjamin. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, out. 2002. Disponível em < http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_22.html>. Acesso em 01 dez. 2014.

_____. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.

LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. Montagem e escrita da História. In: *Anais do XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)*, 2011. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>.

_____. Desvios de imagens, ontem e hoje: de Debord a Coutinho. *XXI Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Juiz de Fora, junho/2012.

_____. Estratégias contemporâneas de inclusão da imagem de arquivo no cinema. In: *Anais do XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine)*, 2009, São Paulo. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=anita%20leandro>>.

LINS, Consuelo. *A voz, o arquivo, o outro*. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_1.pdf>.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LISSOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004, p. 47-63.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, PUC, nº 10, pp. 07-28, dez 1993.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. (Ed.). *Cine Documental in America Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.

QUERIDO, Fábio Mascaro. Utopias indisciplinadas de um marxismo para o século XXI: o marxismo como crítica da modernidade. Entrevista com Michael Löwy. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, Núcleo de Estudos de Ideologia e Lutas Sociais, PUC-SP, n. 21/22, pp. 179-185, 2009.

RAMOS, Fernão. *A Mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. *Rebeca*, v.1, p.1-38, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, Out. 2005, p. 577-591.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj. *O mais sublime dos histéricos*. Hegel com Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editorial, 1991.

Referências fílmicas

Santiago (uma reflexão sobre o material bruto). SALLES, João Moreira. Brasil: 2007. 80 minutos.